
O dentro mais que fora hospícios como alegoria em três romances

Eloésio Paulo

Doutorando em Letras/Unicamp

Em estudo publicado no final dos anos 70, Soshana Felman notava que o tema da loucura se havia tornado, na cultura do século XX, um lugar-comum. Ao mesmo tempo reconhecida como “uma das mais subversivas questões culturais” e explorada com sensacionalismo a ponto de banalizar-se, a loucura, segundo Felman, não apenas vinha ganhando espaço em muitas diferentes áreas do pensamento, mas tornando relativas as fronteiras entre sociologia, filosofia, lingüística, história, psicologia e literatura. Duas décadas depois da publicação de *La folie et la chose littéraire*, a própria afirmação da estudiosa já se torna um lugar-comum de segundo grau, pois continua aumentando o interesse teórico pela mente transtornada como foco privilegiado para a crítica do racionalismo que imperou no Ocidente desde o Renascimento até meados do século XIX, quando movimentos ctônicos crescentes desde o Barroco chegaram à superfície na forma de um terremoto denominado Decadentismo, anúncio da devastadora hecatombe modernista.

Sim, é claro que obras filosóficas como as de Nietzsche e Schopenhauer, além do marxismo e da psicanálise, foram essenciais no processo, cujo ponto crítico seria o desconstrucionismo, contemporâneo do estudo de Felman. É ainda mais evidente que qualquer discurso a respeito da loucura não poderia deixar de mencionar a monumental obra de Foucault, sem dúvida um dos esteios de qualquer crítica da

Razão ocidental. Mas antes que o escopo deste artigo resulte impraticável, delimitemos nosso interesse a um pequeno recanto do imenso oceano da desrazão, o lugar onde finalmente aportou a *stultifera navis* que na Idade Média, conforme a pesquisa de Foucault, vogava de um porto a outro levando os deserdados do espírito. Trataremos aqui do hospício, onde, como observou Barbara Tapa Lupack, as narrativas tematizando conflitos mentais do homem do pós-guerra costumavam terminar no caso de serem “tocadas pelo desespero” em vez de terem um final feliz (ela cita como exemplo o final do romance *The catcher in the rye*, de J. D. Salinger). Mas é no hospital psiquiátrico que o mesmo tipo de romance passou a começar, lembra o estudo de Lupack, na época marcada pelo domínio crescente dos Estados Unidos sobre o restante do planeta; um império, o americano, cuja realidade era a difícil tarefa do escritor “entender, descrever e depois tornar crível” (trecho citado de um depoimento de Philip Roth). Para Lupack, escritores como Ken Kesey, Kurt Vonnegut e Joseph Heller encontraram no hospital psiquiátrico uma imagem adequada para descrever a “loucura organizada da vida moderna”, de que a voz do homem considerado insano é ao mesmo tempo sintoma e diagnóstico, pois “só quem está fora do compasso com o mundo absurdo é verdadeiramente são — mas é considerado insano”. Na avaliação de Lupack, muito dessa ficção americana hoje estudada como pós-moderna foi informada pelo “tremendo impacto” que teve nos Estados Unidos dos anos 60 a publicação do romance *O tambor*, de Günter Grass, cujas palavras são: “Admito: sou interno de um hospício” (cita-se aqui a tradução publicada pela editora Nova Fronteira).

No Brasil, a tematização do hospital psiquiátrico como espaço de poder começou bem cedo, com a clarividente narrativa machadiana *O alienista*, em mais de um aspecto complexa o bastante para que se torne

discutível chamá-la conto ou novela, como têm feito mesmo os críticos mais autorizados, apesar do *grano salis* posto pelo ficcionista no prólogo de *Papéis avulsos*. Já no século XX, Lima Barreto deixou um romance inacabado, *Cemitério dos vivos*, nitidamente autobiográfico, muito colado às notas tomadas pelo autor no período em que esteve efetivamente internado devido ao seu alcoolismo, no final de 1919 e início do ano seguinte. Décadas depois, Campos de Carvalho localizou o protagonista de seu *A lua vem da Ásia* (1956) falando de dentro de um hospital psiquiátrico. Já fazem parte de uma linhagem respeitável, portanto, os vários romancistas que na década de 70 ficcionalizaram o espaço hospício e que serão nosso objeto neste pequeno ensaio. Deixando de lado obras de interesse correlato como *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino, e *Mentira dos limpos*, de Manoel Lobato, vamos nos concentrar aqui em três romances bastante diferentes entre si, porém notavelmente coincidentes em vários aspectos, a começar pelo fato de incluírem episódios em que os protagonistas, encerrados como loucos em instituições psiquiátricas, participam com destaque nas relações internas de poder.

Em *Quatro Olhos* (1977), de Renato Pompeu, *Armadilha para Lamartine* (1976), de Carlos Sussekind, e *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant'Anna, com graus diferentes de importância na estrutura romanesca, o hospício é caracterizado como espaço onde se exerce um poder totalitário entre cujas frinchas, no entanto, algumas manobras libertárias conseguem medrar. Dois dos autores, Sussekind e Pompeu, escreveram do ponto de vista da experiência, pois estiveram de fato internados em hospitais psiquiátricos. Mas esse pormenor não interessa tanto como o fato de que nos três romances os episódios em questão funcionam como alegorias do contexto histórico brasileiro sob o regime militar iniciado em 1964; em todos eles, os protagonistas são escritores

ou aspirantes a literatos cuja condição de indivíduos pensantes os torna deslocados numa sociedade caracterizada pelo imobilismo mental, em evidente alusão ao sufocamento das energias criativas da sociedade brasileira pela ditadura.

Muito já se escreveu a respeito da forte tendência do romance pós-64 à alegoria. Desde estratégia para fugir ao controle da censura até recurso para obter uma imagem reconhecível do mostrengo amorfo gerado pelo golpe militar, as construções ficcionais alegóricas sempre foram apontadas, a partir do estudo pioneiro de Antonio Candido sobre a literatura do período, como distintivas de uma lógica cultural específica. Justamente numa discussão sobre tal tendência, Davi Arrigucci Júnior observou pela primeira vez o parentesco entre os romances de Renato Pompeu e Sussekind, no fato de em ambos ser concedida grande importância ao jornalzinho editado pelos internos. Anteriormente, no mesmo debate, Flávio Aguiar classificara *Quatro Olhos* como uma alegoria referente ao momento cultural brasileiro, opinando até que “aquilo retrata inclusive uma redação de jornal, e com personagens que podem ser traçados nominalmente: Fulano, na realidade, representa Beltrano”.

A respeito das diferenças entre os três romances, será o caso de observar, antes de qualquer coisa, que se em *Quatro Olhos* a alegoria é chapada, *Armadilha para Lamartine* tem uma transposição bem mais problemática entre ficção e realidade histórica, a começar pelo fato de ser ambientado na década de 50. Entre os dois, *Confissões de Ralfo* tem uma filiação mais antropofágica e apenas 28 páginas localizadas no hospício, embora o episódio nelas retratado seja mais do que suficiente para configurar a intenção alegórica do autor. Pense-se, sem muitas piruetas teóricas, naquela “alegoria dos poetas” definida por João Adolfo Hansen como procedimento retórico que “subentende o projeto de

afirmar uma presença *in absentia*”.

Renato Pompeu esteve durante um ano e meio em tratamento psiquiátrico. Essa experiência sem dúvida embasa a primeira parte de seu romance, um quarto do total de páginas, intitulada “Fora”; subtítulo paradoxal, pois esse “fora” significa dentro do hospício, ou seja, excluído da sociedade. O espaço do hospital é apresentado como microcosmo onde se reproduzem em escala reduzida as relações de poder da sociedade brasileira sob o regime militar, notadamente as relações entre intelectuais, governo e imprensa. O retrato dessa “microfísica do poder” lembra em alguns aspectos a estruturação do romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia.

Entre os internos da convivência do protagonista apelidado Quatro Olhos por usar óculos (distintivo de “intelectual”), distribuem-se papéis investidos de uma autoridade que se manifesta como de hierarquia informal. O Aleijado, por exemplo, tem o privilégio de distribuir cigarros a seus colegas e trabalha como informante da direção do hospital, uma instância meio kafkiana, sempre enigmática e distante, como também no romance de Sant’Anna. Outro interno, O pontolegário, ganha destaque como projeção do intelectual carreirista sempre disposto a deixar-se cooptar: gasta todo o seu tempo imaginando meios de ocupar a chefia do jornalzinho para chegar a representante dos internos junto à direção. Os internos que conspiram contra a direção lembram muito aquela esquerda brasileira indecisa entre teoria e ação, caudatária de uma teoria revolucionária alheia que procurava pôr em prática no contexto local. Leiamos, a propósito, o seguinte trecho do romance:

Seria necessário organizar dezenas de grupos de oito, que a um berro, na hora das reuniões do grupo com os médicos, prenderiam todos eles. Os médicos seriam trancados em cada sala e os pacientes sairiam para atacar os atendentes; dominados estes, outros grupos arrombariam os portões e cercariam os funcionários administrativos. Ocupada a mesa telefônica — o episódio que mais despertava o entusiasmo do moço

radical — se ligaria a uma estação de rádio, para fazer as exigências: saída livre para todos, disponibilidade total de cigarros, abolição da separação entre homens e mulheres, extinção dos privilégios dos atendentes, como o porte de chaves, que devia ser livre.

Qualquer semelhança com os seqüestros de embaixadores não é mera coincidência. E, como a tática revolucionária dos internos se espelha naquela que os grupos armados usavam contra a ditadura, também a estética vigente tem algo de zhdanovista, como demonstra o comentário do narrador a respeito da reação do público a uma peça teatral representada no hospício: “Na platéia os conspiradores resmungavam; tinham esperado que Xírlei fosse representar criticamente uma médica ou uma atendente, como havia prometido — e lá vinha ela com histórias de princesas e dragões, que declamava com voz sumida”.

Nas *Confissões de Ralfo*, cuja “anarco-forma” (diria Haroldo de Campos no prefácio “Um grande não-livro”) é evidentemente decalcada do *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, as 28 páginas da sexta parte (“Livro VI”) relatam o período passado pelo protagonista no hospício, onde fora parar devido à prática de “atos anti-sociais” como se banhar na fonte (caso parecido com o do protagonista de *Armadilha para Lamartine*) e atacar sexualmente uma mulher. Numa evidente interferência do universo da indústria cultural na concepção literária, o nome do hospício é “Laboratório Existencial do Dr. Silvana”. A narração é apresentada por meio de trechos do diário de uma paciente, de uma carta de Ralfo à mãe e do relatório de uma comissão de médicos encarregada de observar os internos durante um baile que culmina com a fuga do protagonista.

O Dr. Silvana é uma espécie de ditador que a paranóia de alguns pacientes supõe capaz de adivinhar pensamentos. A interna Madame X, de cujo diário se compõe uma das partes do Livro VI, expressa o senso comum da época, teleguiado pela propaganda oficial, ao anotar

suas primeiras impressões do protagonista:

Será o senhor Ralfo um desses subversivos políticos? Ou quem sabe um toxicômano? Pois dizem que os governos agora trancam os dissidentes nas clínicas psiquiátricas, para sua recuperação ao convívio social. Fala-se, inclusive, em casos de lobotomia não-consentida e métodos de condicionamento. (...) O caso é que a liberdade não é tema apropriado para um hospício (perdão, para uma clínica). O Dr. Silvana, em suas palestras, costuma afirmar que mais importante do que a liberdade são a ordem e a integridade do corpo social.

Os choques elétricos – instrumento efficientíssimo da repressão praticada no Laboratório Existencial – são o índice mais concreto da associação entre os médicos (correspondentes ao governo) e enfermeiros (equivalentes a policiais) e o aparelho repressivo gerenciado pelo regime militar instaurado em 1964, cujos torquemadas tropicais sabidamente usavam e abusavam desse tipo de “terapia”. A voz da ditadura, além de nas falas do Dr. Silvana relatadas indiretamente, ecoa no relatório da comissão de médicos encarregada de observar o Laboratório Existencial: o primeiro demoniza a sexualidade e as opiniões esquerdistas, associando-as à insanidade mental; no relatório da comissão, reponta a retórica militarista com seus eufemismos do tipo “apreensão de material comprometedor”.

A subversão da ordem psiquiátrica pelo carnaval orgiaco, desfecho do episódio, é bem característica da herança oswaldiana de Ralfo. Um baile dos internos é a senha para a manifestação dos poderes dionisíacos do protagonista, que inicia uma dança na qual todos acabam envolvendo-se, incluindo os médicos da comissão enviada pelo “ministro da Saúde Mental e do Bem-Estar Espiritual”, tudo acabando “numa ambientação que faria empalidecer as mais animadas festas romanas”.

Armadilha para Lamartine é composto de duas partes, sendo que a segunda explica, do ponto de vista atribuído por Lamartine ao pai — homem racional e metódico — a evolução dos desvarios do filho,

culminando com a internação devida a uma crise psicótica manifestada em cena de nudismo na praia do Leme. Já em sua primeira edição, o livro foi devidamente psicanalisado por Hélio Pellegrino, que no prólogo adianta o desvendamento recíproco das duas partes, correspondente à intenção do escritor de expor na segunda parte (o diário do pai) a verdade profunda “inscrita nele como ausência e como silêncio”.

Nas “Duas mensagens do pavilhão dos tranqüilos”, Lamartine faz um relatório do seu período de internação, no entanto assumindo como foco narrativo o ponto de vista de outro interno chamado Ricardinho. A primeira mensagem relata fatos relacionados ao jornal *O Ataque*, mimeografado pelos internos e dedicado a criticar os métodos da instituição, satirizando os médicos e inventando situações nas quais se invertem as relações de poder características de um hospício. A edição de número 10 do jornal contém uma história em quadrinhos concebida por Lamartine e considerada muito ofensiva pelos médicos. Por esse motivo, o jornal é proibido de circular; no entanto, os internos não são informados da proibição e lançam a edição de número 11, pelo que todos os responsáveis, menos Lamartine, são submetidos a eletrochoques.

São significativos os nomes dos médicos responsáveis pelos eletrochoques que tanto aterrorizam Lamartine: Gordon e Phillips, que encaixam bem como possíveis reflexos das opiniões antiimperialistas demonstradas pelo pai de Lamartine, Espártaco M., em seu diário repleto de registros da realidade político-econômica do país às vésperas da eleição de Juscelino Kubitschek, com ênfase no reacionarismo das elites urbanas representado principalmente pelos militares e pelo discurso da Igreja Católica e da imprensa, que tanta influência tiveram na preparação do clima favorável ao golpe de 1964.

Enquadramentos forçados, repressão, terror: nos três romances o

espaço do hospital psiquiátrico reúne um aparelho de poder em tudo semelhante àquele montado pelo regime militar brasileiro. Ainda no final daquela década de tortura institucionalizada, o papel da repressão tornar-se-ia o assunto predominante de uma ficção autobiográfica assinada por ex-guerrilheiros como Fernando Gabeira e Alfredo Sirkis, beneficiados pela anistia e pela febre editorial em torno das memórias da guerrilha. Mas, no momento em que foram publicados os romances do hospício, a ficção ainda cumpria aquela “função vicária” (expressão de Davi Arrigucci Jr.) em relação ao jornalismo, relatando, muitas vezes de maneira oblíqua, fatos proibidos pela censura, que só deixou as redações dos jornais em 1978. Era o tempo em que *O Estado de São Paulo*, adotando procedimento alegórico semelhante ao de muitos ficcionistas do período, publicava trechos de *Os lusíadas* nos espaços vagos como forma de aludir ao fato de as matérias terem sido censuradas.

Se a alegoria normalmente resulta de uma dificuldade de enunciação — seja estética ou política —, nos romances de Renato Pompeu, Sérgio Sant’Anna e Carlos Sussekind se acrescenta um dado que lhe aumenta o rendimento como recurso ficcional: o hospício é, por definição, um lugar onde se concentram todas as mazelas da sociedade; a loucura é um discurso divergente que desnuda, por contraste, o caráter opressivo da razão instrumentalizada, convergente, no Brasil dos anos 70, em um modelo de industrialização imposto pelos interesses transnacionais ao país amordaçado. Envolta nela, a industrialização das mentes, de que constatamos hoje os devastadores efeitos e contra a qual — a ficção está a mostrar, pela insistência crescente dos escritores na loucura como tema — o delicado equilíbrio psíquico do homem sempre reage quando se pede que ele seja o que, por natureza, não é.

Bibliografia

- ARRIGUCCI JR., Davi. “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”. Em *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979.
- FELMAN, Soshana. *Writing and madness*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- LUPACK, Barbara Tapa. “Inmates running the asylum: the institution in contemporary american fiction”, em RIEGER, Branimir M. (org.). *Dionysus in literature*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1994.
- POMPEU, Renato. *A saída do primeiro tempo/ Quatro Olhos*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.
- SANT’ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1976.